

## UNA TIPOLOGÍA DEL AUTO SACRAMENTAL DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Ángel VALBUENA-BRIONES  
University of Delaware

Sor Juana Inés de la Cruz escribió tres autos sacramentales: *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*, *El cetro de José* y *El divino Narciso*. Fueron publicados en el volumen segundo de las *Obras* de la monja en Sevilla, en 1692. Son piezas en un acto con alegoría que celebran la fiesta eclesiástica del Corpus Christi, solemnidad religiosa movable que tiene lugar el jueves siguiente a la octava después del domingo de Pentecostés. Corresponden con el modelo calderoniano definido por Valbuena Prat (A.S. 7). Van precedidas por una *loa*, a modo de prólogo. En la de *El mártir del Sacramento* se da el parabién a Carlos II, a su esposa, y al tronco austriaco de la Reina Madre, doña Mariana. En la de *El divino Narciso* se menciona el deseo de que se represente en Madrid y se pide perdón a los Reyes y al Supremo Consejo por sus faltas. En ambos casos, se indica la intención de la décima musa de que fueran aplaudidas en la capital española, deseo que no tuvo lugar, ya que no consta en los archivos municipales de la villa del oso y el madroño que se pusieran dichos autos.

El estudio sincrónico de *El mártir del Sacramento*, y *El cetro de José* permite establecer una tipología sorjuaniana en la

construcción de dichas obras, la cual problematiza un deslinde estilístico en su elaboración. Con respecto a *El divino Narciso*, puede consultarse «El juego de los espejos en *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz», (*Rilce*, 6, 1990, 337-48).

La escritora mexicana monta la pieza de Hermenegildo sobre la base paradigmática de los opuestos, Fe y Apostasía, que dirigen el conflicto. La pugna de los contrarios se afirma en la compleja naturaleza del ser humano con la doble constitución de lo espiritual y lo material. Esta dicotomía, examinada por Platón, fue considerada en ropaje cristiano en los escritos de Marsilio Ficino en el Renacimiento. El eje ideológico se desdoble en la confrontación correspondiente entre catolicismo y arrianismo. El primer sistema propone la armonía entre Verdad y Justicia, y Misericordia y Paz. El segundo se caracteriza con los rasgos de la discordia que empeñan en una lucha a los mencionados conceptos morales. La Apostasía procura romper la *concordia felix* aspirada por Hermenegildo y sus seguidores. Una inspección de la composición de la identidad de ese personaje alegórico revela una serie de rasgos negativos como la crueldad, la intransigencia, la hipocresía, la vanagloria y el odio destructivo. La Fe, en cambio, facilita el concierto y la armonía espiritual que se obtiene mediante la práctica de la Comunión.

Verificada la presentación del plan filosófico, Sor Juana pasa a humanizar el nudo dramático. Explaya el problema interior de Hermenegildo en una escena de estilo calderoniano. Mientras el príncipe duerme, su espíritu se aflige con las imaginaciones de Verdad y Justicia frente Misericordia y Paz.

Cuando despierta continúa la turbamulta de su alma. La fantasía provoca la lucha de las virtudes morales entre sí. La Misericordia y la Paz le sugieren que se abandone la contienda por la causa católica, mientras que la Verdad y la Justicia le incitan a su defensa. La propuesta pacífica viene adornada con los atributos de una supuesta lealtad al Rey y el amor filial que le debe; y la del deseo belicioso, mediante el que se realizará su destino, con el sentimiento del amparo de la religión de sus vasallos, ya que es rey asociado de Andalucía. La llegada del embajador Geserico interrumpe el monólogo dramatizado de Hermenegildo. El enviado de Leovigildo pronuncia un romance que desempeña una función narrativa («Pues no te canse, Señor, / si te pusiere delante...»). Los doscientos ochenta octoslabos informan al público con un pequeño resumen histórico de la dinastía goda. Se extiende desde la venida de los *bárbaros* a las provincias romanas, señalando a Ataúlfo como fundador de la estirpe germánica en España, hasta la subida al trono de Leovigildo que ocupa en ella el décimosexto lugar. Tras esta prolija comunicación, Geserico formula la pregunta política de por qué ha abandonado la secta arriana. Le aconseja al príncipe que no manche su nombre con la usurpación del poder y de que no lleve el reino a la guerra civil. Hermenegildo va a dirigir la rebelión, porque la tiranía de su padre no le permite practicar la libre elección de sus ideas religiosas.

Sor Juana llama a su auto *historial* y *alegórico*, ya que trata un tema recogido de los anales de la Edad Media, el levantamiento de Hermenegildo contra su padre, ocurrido entre el 579 y el 584 (Aguado Bleye, tomo I, 350-351). Méndez Plan-

carte, en unas enjundiosas notas al texto, menciona la relación entre el capítulo XII del libro V de la *Historia general de España*, de Juan de Mariana, y la información aducida por la monja (nota a los vv. 276-279, p. 571 y siguientes). Sabido es que el emperador Constantino, en el Concilio de Nicea (325), había condenado el arrianismo, y que, más tarde, Teodosio convocó en Constantinopla otro concilio (381) que ratificó la fe niceana. Por su parte, Pedro de Rivadeneira, en el *Tratado del príncipe cristiano*, considera que el heredero real debe aprender a cuidar por la religión verdadera que profesan sus súbditos y de cómo debe favorecerla, y critica la herejía arriana. La monja jerónima asimila estas ideas y resalta los consejos que el prelado Leandro dispensó a su sobrino Hermenegildo.

El tiempo teatral simplifica la cronología y el espacio de los acontecimientos registrados. Leandro aparece en la siguiente escena con la noticia de que el emperador bizantino, Tiberio II, al que piden ayuda, reclama como seguridad tener en rehenes a la esposa y al hijo (Teodorico) del heredero justiciero.

El desarrollo de la acción en la línea sintagmática pasa al diálogo entre Leovigildo y la Fantasía. Este curioso personaje alegoriza la imaginación sin gobierno, dirigida por los apetitos del alma. En la dicotomía orden-desorden, aludida en el principio de este estudio, la Fantasía viene a ser el pensamiento desbocado por el sentimiento del odio frente al amor desplegado por Hermenegildo. La personificación dramática incita a Leovigildo para que se vengue de las pretendidas afrentas de su vástago, y le excita en el orgullo para que tome una decisión. Recurre a un procedimiento típico de la estilística barroca, el

teatro dentro del teatro. Esta técnica literaria, utilizada por Shakespeare y Calderón, había sido empleada también por un poeta novohispano, Juan Ruiz de Alarcón. La Fantasía descubre un trono y en él a España, y, a su lado, la Fama en una línea temática cervantina (*El cerco de Numancia*). La nación española explica que los soberanos godos la habían libertado de la tiranía del Imperio Romano. Añade que Ataúlfo comenzó a gobernar con la justicia y la paz. A continuación, toma lugar un desfile de caudillos germánicos que pasan por el escenario. Se declaran quiénes son. España informa a los espectadores sobre su régimen y la Fama proclama su gloria.

La visión lleva a que Leovigildo concluya que un cambio de religión, como apoya Hermenegildo, puede causar la caída de la estirpe real de los godos. Otra vez la escritora mexicana ha elaborado un problema general y filosófico en una formulación humana y psicológica, fácilmente asequible para el público, con las figuras abstractas que exteriorizan el conflicto interior de un personaje.

El embajador Geserico regresa junto al monarca con las nuevas de que Hermenegildo ha rechazado la paz. La Apostasía, consejero del rey godo, tiene un plan para someter al rebelde. Consiste en reunir un concilio en el que aparentemente los arrianos parezcan conformarse con el dogma católico, para que con ello muchos de los seguidores de Hermenegildo abandonen a su líder. Así se podrá concluir la guerra con el vencimiento del obstinado príncipe. Se debe observar que Sor Juana hace referencia al sínodo de obispos arrianos convocado en Toledo en el 580 (Aguado Bleye, tomo I, 351).

En otra escena, las virtudes morales, elevadas a cristianas por la Fe, preparan el laurel del martirio. La acción se dirige hacia el desenlace. El sitio de Sevilla por las fuerzas de Leovigildo tiene éxito. El príncipe derrotado acaba tomando amparo en el templo hispalense. Allí, Recaredo le convence para que se dé a partido en espera del perdón paterno. Leovigildo, adoctrinado por la Apostasía, lo envía encadenado a una torre. Hermenegildo pronuncia en su prisión una silva de aliento calderoniano en la que se queja de su fortuna. Expresa su vocación de mártir y, asistido por la Fe, rechaza la comunión que el mal sacerdote, Apostasía, le ofrece. Como resultado de su heroísmo sufre la muerte por degollación. La escena final celebra la coronación de Hermenegildo ante los símbolos de la Sagrada Hostia y la Cruz, y se le declara mártir del Sacramento.

*El Cetro de José* se basa en la historia del patriarca José, hijo de Jacob y Raquel, según el relato bíblico de *Génesis* (37-50). Tiene un antecedente inmediato en el auto, *Sueños hay que verdad son* (1670), de Calderón. Comienza en una forma dinámica, barroca, con el arrojamiento de José al pozo vacío, lo que ocurre fuera de escena. Judas sugiere, con el apoyo de Rubén, que lo vendan a los mercaderes ismaelistas. La argumentación filosófica se propone por medio de los pensamientos de Lucero, el arcángel rebelde que habita en el abismo, y que ha acudido a observar el caso de José. Le acompañan como acólitos sus cualidades alegorizadas. Estas son: la Inteligencia, la Ciencia, la Conjetura y la Envidia; poderes y un vicio que funcionan para llevar a cabo las maquinaciones del espíritu del mal. Lucifer, soberbia creación teatral de abolengo medieval,

intenta descubrir el mensaje divino para obscurecer la fe de los pobladores de Israel. Las personas dramáticas a su servicio se esfuerzan por interpretar la figura del hijo de Raquel, como si fuera una pintura que encubriese un misterio, y revisan episodios del Antiguo Testamento. La Ciencia evoca el Paraíso con Adán y Eva, jeroglífico que ha sido descifrado como la caída del hombre por el pecado original (*Génesis* 2, 3). Seguidamente la Ineligencia introduce unos cuadros esquemáticos de la historia bíblica. Estas son la visión de Abraham, en la que Dios le promete una descendencia bendita (*Génesis* XV y XXII), y la del sueño de Jacob, en el que la escala simboliza la posible unión del ser humano con la divinidad (*Génesis* XXVIII). Estas breves viñetas representadas anuncian el tema de la redención y constituyen un teatro dentro del teatro, comentado y discutido por Lucero y sus acólitos. El espíritu del mal comprende que, según estos signos, el «animal racional» va a poder elevarse hacia la dignidad divina mediante la gracia, mientras que él, espíritu rebelde, continuará en el precipicio de su desgracia. Se dispone por ello, de acuerdo con su naturaleza dañina, a alterar y confundir la visión de los mortales. Con este propósito busca el descrédito de José. Los descendientes de Abraham y Jacob no podrán así conocer la posibilidad de la salvación. En términos modernos, puede decirse que decide asesinar la reputación del héroe hebreo.

Sor Juana elabora cuidadosamente la escena de la tentación (*Génesis* 7-12). La mujer del prefecto de la guardia del Faraón procura atraerlo con sentidas palabras («Espera galán hebreo...!») en unos versos que utilizan en una graduada



dosis la cosmética barroca. José, con la ayuda de la Profecía, que se interpone entre el casto varón y la egipcia, sale airoso de la prueba. Sin embargo, los poderes de Lucero favorecen la difamación y el escándalo con la apariencia de ser criados de la casa de Putifar. Como resultado de ello, le encierran en la cárcel por una violación no cometida.

El auto alcanza una crisis de la trama en la desco-dificación de los sueños del Faraón. El monarca de Egipto, siguiendo el consejo de Pincerna, el copero repuesto en su cargo, llama a José para que los descifre. El joven canaanita juzga el sueño de las vacas gordas y flacas y el de las siete espigas granadas y las secas como una sola estructura visionaria. Explica su vaticinio y aconseja sobre lo que se puede hacer para evitar la carestía. El Faraón le premia nombrándole primer gobernador de sus tierras (*Génesis* 41, 16-37, 40-45).

Las tramoyas de Lucero y sus secuaces han obtenido el efecto opuesto de lo que pretendían. La rabia del espíritu del mal es enorme cuando le ve aclamado a José por el pueblo egipcio como «Salvador del mundo» (820), puesto que presiente el misterio de la Encarnación divina. La Profecía comunica entonces el mensaje de los textos sagrados e informa que José simboliza la prefiguración de la Eucaristía. Los acontecimientos que toman lugar a continuación confirman el aserto. Se pone en escena la llegada a Egipto de los hermanos de José en busca de alimentos, la acogida que éste les dispensó, y la cena que celebró con ellos. Finalmente el testamento de Jacob ensalza el futuro de las gentes hebreas y pronostica los bienes que recibirán con la venida de Jesucristo (*Génesis* 42-49). Cada uno



de los episodios es analizado por Lucero y sus potencias. Este procedimiento posee un eficaz valor pedagógica al presentar, en forma plástica, los obstáculos que se oponen a la divulgación del anuncio divino. La voz de la Profecía termina dispersando las figuras de la maldad, las cuales huyen encerrándose en el abismo, mientras se cantan los loores del Santísimo Sacramento:

porque es el Misterio de los Misterios  
y es el Prodigio de los Prodigios.

(1658-1659)

El análisis comparativo del auto, *El Cetro de José*, de Sor Juana, con *Sueños hay que verdad son*, de Pedro Calderón, es fructífero, porque ayuda a precisar el deslinde estilístico entre los dos autores. La monja no parece haber conocido la pieza del español, aunque ambos manejan el mismo tema. Bien es verdad que se encuentran ciertos rasgos coincidentes. La décima Musa emplea microtemas que se presentan en la primera obra. Puede conjeturarse que estos aspectos recurrentes se daban a la fuente común.

Sor Juana comunica mejor que su precedente. Formula un continuo diálogo con el público. El comienzo del auto calderoniano requiere, desde el principio, una mayor comprensión del auditorio, y carece de la sencilla fluidez de la monja. La retórica artística del dramaturgo madrileño, censurada por Gerardo Diego, contrasta con la meditada y exacta exposición de la mexicana. Sin embargo, el lector advertido se percató de la genial intuición poética del maestro y del original tratamiento con que éste recrea el tema bíblico. Calderón asienta su ficción

dramática sobre la caracterización alegórico-simbólica del personaje Sueño, que, entre sus atributos, cuenta con el de la visión profética, y e la Castidad, la cual adopta la apariencia de la sacerdotisa Asenet, virgen del Templo del Sol. Estas dos alegorías representan las ideas paradigmáticas que coordinan el desarrollo del sintagma calderoniano. Sirven para indicar el paso del tiempo desde la revelación de los sueños del Faraón hasta los años de carestía en una técnica que Cervantes había empleado en *El rufián dichoso* con las figuras *Curiosidad* y *Comedia*. El vuelo poético de Calderón no se observa en la pieza de la monja, como tampoco el manierismo del español, que le permiten a Méndez Plancarte un juicio poco ecuánime. Los diálogos cortesano-amorosos entre José y Asenet quizá mermen fuerza a la grandiosidad del tema central.

El estudio comparativo de los dos textos conduce a la afirmación de un arte sorjuaniano, racional, constante, preciso, y con finas dosis de retórica, como en el caso de la tentación de la mujer de Putifar. Hemos dicho que Sor Juana es más pedagógica, y por ello, más reiterativa que su precursor. Posee, en cambio, unos «tonos suaves», «una sobriedad», que había distinguido Pedro Henríquez Ureña como notas peculiares de la expresión original hispanoamericana.

Mediante el análisis temático-estructural y estilístico de los dos autos de Sor Juana se advierte un modelo que conforma las tres obras sacramentales<sup>1</sup>. Este patrón literario se ha afian-

<sup>1</sup> En *El divino Narciso* se observan similares características. Sor Juana acepta la posición filosófica de que el mito puede prefigurar un dogma religioso. Se basa en la fábula que cuenta

zado sobre cuatro pilares esenciales: la argumentación filosófica, el teatro dentro del teatro, el desarrollo del tema, sea histórico, bíblico o mitológico, y la celebración del Santísimo Sacramento. La décima Musa logra una fórmula «sui generis» y propone una ordenada tipología artística en la que alcanza eximia expresión.

### OBRAS CONSULTADAS

Aguado Bleys, Pedro: *Manual de Historia de España*. Ed. rev. por Cayetano Alcázar Molina. Vol. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Calderón de la Barca, Pedro: *Autos Sacramentales*. Ed. Á. Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1952.

Cervantes, Miguel de: *Comedias y entremeses*. ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, B. Rodríguez, 1915.

Ficino, Marsilio: *Omnia Opera*, Vol. II. *In Convivium Platonis Commentarium*. Basilea, 1561: 1320-1363.

Frutos, Eugenio: *La Filosofía de Calderón en sus Autos Sacramentales*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1952.

Henríquez Ureña, Pedro: *Ensayos en busca de nuestra expresión*. II. Figuras D. Juan Ruiz de Alarcón. Buenos Aires: Raigal, 1952.

Idem: «Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz». *Revue Hispanique*, tomo XL, 1917; Kraus reprint LTD, 1964.

Juana Inés de la Cruz, Sor: *Obras*. Segundo volumen. Sevilla: por Tomás López de Haro, 1692.

Idem: *Obras completas*. Vol. III. *Autos y Loas*, Ed. de A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Idem: *Autos Sacramentales*. Prólogo de Sergio Fernández y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

Mariana, Juan de: *Historia general de España*. Toledo: D. Rodríguez, 1623.

McGarry, M. Francis de Sales: *The Allegorical and Metaphorical Languages in the Autos Sacramentales of Calderón*. Washington, D.C.: The Catholic University of America, 1937.

Peña, Margarita: *Alegoría y auto sacramental*. México: Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Rivadeneyra, Pedro: *Tratado del príncipe cristiano. Obras escogidas*. BAE. Vol. 60. Madrid: M. Rivadeneyra, 1868.

*Sagrada Biblia*. Ed. de Eloíno Nacar y Alberto Colunga. Rev. por Maximiliano García Cordero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.

Salceda, Alberto, G.: «Cronología del teatro de Sor Juana». *Abside* 17 (1953): 333-358.

Suárez Fernández, Luis: *Historia de España. Antigua y Media*. Madrid: Rialp, 1976.

Valbuena-Briones, A.: «El juego de los espejos en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz». *Rilce*, 6, (1990): 337-348.

Valbuena Prat, Ángel: «Los autos sacramentales de Calderón». *Revue Hispanique*, LXI, 1924.